

# Art Education Research No. 7/2013

Stephan Fürstenberg

## Geordnete Körper, verkörperte Ordnungen – über visuelle und sprachliche Repräsentationsmuster von Kunstvermittlung

«An dieser Stelle frage ich mich, ob es überhaupt Bilder von KunstvermittlerInnen in Aktion gibt, welche die Atmosphäre authentisch wiedergeben, Bilder, welche über die gängigen Klischees hinausgehen.» (Gavranić 2012: 181)

Konventionell oder typisch im Hinblick auf Repräsentationen von Kunstvermittlung ist das, was immer wieder – wie selbstverständlich oder automatisch – zu sehen gegeben wird. Dieses wiederholende Zeigen von *Jemandem* oder *Etwas* geht mit der Herausbildung von Repräsentationsmustern und -traditionen einher, welche die gegenwärtigen Darstellungsweisen und Vorstellungsbilder von Kunstvermittlung mitprägen. Dabei werden bestimmte Situationen von Vermittlungsarbeit ausgewählt und wiederholt auf ähnliche Weise gezeigt, wodurch sich Prozesse der Fixierung und Naturalisierung von Bedeutungen entfalten – viele andere Aspekte von Kunstvermittlung bleiben in der Folge unsichtbar. Das Hervorbringen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist ein gestaltendes und machtvoll Moment von Repräsentationsarbeit.

Die oft unreflektierten Praktiken der Wiederholung in Form von Repräsentationsmustern wurden im Kontext des Forschungsprojektes *Kunstvermittlung zeigen*<sup>1</sup> eingehender untersucht und werden für diesen Artikel auf die Figuren Kunstvermittler\_in<sup>2</sup> und Publikum hin fokussiert. Es wird der Frage nachgegangen, welches



Abbildung 1: «Öffentliche Führungen», Website Fondation Beyeler, aufgerufen: 04/2012.

dominante Bild von Kunstvermittler\_innen und Publikum durch die untersuchten Repräsentationen – im Speziellen in den Leitbildern<sup>3</sup> von Kunstvermittlung – gezeichnet wird sowie welche Ordnungen und Repräsentationstraditionen sich darin manifestieren.

### SICHTBARKEITEN

Eine wichtige Beobachtung hinsichtlich der Repräsentationsmaterialien von Kunstvermittlung ist, dass

1 *Kunstvermittlung zeigen* war ein Kooperationsprojekt zwischen dem *Institute for Art Education* und dem *Institute for Cultural Studies in the Arts* an der *Zürcher Hochschule der Künste*, gefördert durch den *Schweizerischen Nationalfonds (2011-2013)*. Für die Zusammenarbeit und konstruktive Kritik möchte ich an dieser Stelle meinen Kolleg\_innen Nanna Lüth und *microsilions* (Olivier Desvoignes/Marianne Guarino-Huet) sowie Prof. Carmen Mörsch und Prof. Sigrid Schade danken.

2 Ich nutze einen Unterstrich vor der weiblichen Wortendung, um mit dieser Leerstelle alle Geschlechter und Geschlechtsidentitäten sprachlich fassen zu können. Die Idee und das politische Interesse dahinter sind, Alternativen zum binären Frau|Mann-Schema zu schaffen und die selbstverständliche Repräsentation und Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit auf sprachlicher Ebene zu unterbrechen.

3 Leitbilder von Vermittlungsdepartementen bilden quantitativ einen kleinen, aber bedeutsamen Ausschnitt aus dem Spektrum an Repräsentationen von Kunstvermittlung, welche von mir in einer Fallstudie eingehender analysiert wurden. Es konnten 21 Beispiele von auf Webseiten veröffentlichten Leitbildern gefunden werden, die etwa zwei Drittel der untersuchten Häuser ausmachen. Der Grad an Repräsentativität von Leitbildern ist hierbei hoch, da diese meist den Auftakt der Webpräsentationen bilden. Die Texte sind in der Regel sehr kurz gehalten und mit wenigen Visualisierungen versehen, was an eine *Art Visitenkarte* der Vermittlungsdepartemente erinnert. Der Übergang zwischen Leitbild und Programmbeschreibung ist dabei in vielen Fällen fließend, was eine klare Abgrenzung erschwert. Inhaltlich geht es bei Leitbildern nicht darum, ein spezifisches Ereignis darzustellen, sondern über Kunstvermittlung *im Allgemeinen* zu sprechen. Dargestellt werden die Ansätze, Ziele, Arbeitsweisen und Adressat\_innen von Vermittlungsarbeit.



Abbildung 2: Website Kunsthalle St. Gallen, aufgerufen: 04/2012.



Abbildung 3: Website Kunstmuseum Chur, aufgerufen: 04/2012.

Kunstvermittler\_innen darin selten zu sehen gegeben werden und der Fokus stattdessen auf der Darstellung des Publikums liegt. Nichtsdestotrotz übernehmen die unterschiedlichen Darstellungsweisen von Vermittler\_innen sowie deren spezifische Un-/Sichtbarkeit in den Repräsentationen von Kunstvermittlung eine wichtige Funktion, wenn es um die Produktion von Bedeutung und die Konstruktion von Subjekten geht (vgl. Fürstenberg 2012).

Eine gängige Form der Sichtbarmachung von Vermittler\_innen ist die Position des Zeigens und Sprechens, wie sie bspw. in Darstellungen zu finden ist, die explizit dem Vermittlungsformat *Führungen* zugeordnet sind (Abb. 1). Doch was repräsentiert diese Pose?

Im Hinblick auf diese Fragestellung ist es hilfreich, zunächst die Position der Vermittler\_innen im Raum<sup>4</sup> bei dieser typisierten Darstellung genauer zu betrachten. Diese befinden sich meist in einem – mal grösseren, mal kleineren – Zwischenraum zwischen Kunstwerk und Publikum, sodass sich ein imaginäres Dreieck manifestiert, in dem die Vermittler\_innen als *Schnittstelle* zwischen Kunst und Publikum fungieren.<sup>5</sup> Bedeutsam ist die gleichzeitige Ausrichtung bzw. Zuwendung der Vermittler\_innen zu den beiden Referenzpunkten – Publikum und Kunstwerk. Diese Geste der Zuwendung wird über die Körperhaltung vermittelt, indem bspw. der Oberkörper der Vermittler\_in zur Gruppe gewandt ist, während Kopf und Arm samt zeigender Hand auf die künstlerische Arbeit weisen. Vermittler\_innen besetzen dadurch nicht nur räumlich die imaginäre Mitte *zwischen* Kunst und Publikum, sondern scheinen in dieser Position Blicke und Aufmerksamkeit zu bündeln und zu lenken. Die Zuwendung zum Publikum kann in diesem Zusammenhang als eine Form der Adressierung, Ansprache und Einbindung gelesen werden, aber auch als eine Form von Kontrolle und Rückversicherung seitens der Vermittler\_innen beim Hin und Her zwischen den beiden Polen. Bemerkenswert

ist, wie eindeutig und selbstverständlich mit dieser Pose der, in vielen institutionellen Selbstentwürfen formulierte Anspruch gegenüber Kunstvermittlung – sowohl der Kunst als auch den einzelnen Besucher\_innen gerecht zu werden – repräsentiert zu werden scheint.

Mit Blick auf die *Leitbilder* von Kunstvermittlung ist auffällig, dass *keine* Führungsdarstellungen dieser Art zu sehen gegeben werden, sodass das zentrale Element dieser Darstellungsweise – das explizite Ins-Bild-Setzen des Zeigegestus seitens der Vermittler\_innen – fehlt.

Stattdessen werden vermehrt Personen in Kreisformationen gezeigt (Abb. 2+3), was als kommunikatives Setting, als Zeichen für Austausch und Inklusion ausgelegt werden kann. Weiter können diese Kreisformationen durch ihre offensichtliche Verortung in einer Ausstellung bzw. durch die sichtbare Nähe zu arrangierten Kunstwerken<sup>6</sup> als ein *Ausstellungsgespräch* – ein Gespräch über Kunst und die Ausstellung – gedeutet werden. Doch welche Bedeutung produziert das nicht dargestellte Zeigen auf Kunstwerke bei den gegenwärtigen Leitbildern von Kunstvermittlung?

## DER (NICHT-)REPRÄSENTIERTE ZEIGEGESTUS

In Zusammenhang mit Erziehungsschriften lassen sich Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Beispielen finden, wo explizit Schüler\_innen in Lehrsituationen Kunstwerke gezeigt bekommen, wie bspw. in der Illustration *Unterricht vor Gemälden* (um 1816) aus der Publikationsreihe *Neue Bilder-Schule: Ein nützliches Lesebuch für die erwachsene Jugend* (Abb. 4). In dieser Zeit hatten pädagogische Bildertableaus für Heranwachsende Konjunktur. Durch die Zusammenstellung von ausgewählten Bildern für das Selbststudium sollten sich gezielt Bildungs- und Erziehungsprozesse entfalten (vgl. Heesen 1997). Eine Art Bildertableau wird auch in dem Stich von Daniel Chodowiecki zu sehen gegeben (Abb. 5). Diese in einer Zeitung veröffentlichte Illustration visualisiert die Aufführung von Bänkelsängern, in der

<sup>4</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von *microsilions* in dieser Ausgabe.

<sup>5</sup> Nicht unerwähnt soll der Hinweis von Sigrig Schade bleiben, welche bei einem Teamtreffen auf die sichtbare Kamera resp. Fotograf\_in als weitere, bedeutende Akteur\_in dieser Repräsentationen hingewiesen hat.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Nanna Lüth in dieser Ausgabe.



Abbildung 4: «Unterricht vor Gemälden», um 1816, online unter: [http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t\\_direct=x&f\\_IDN=b0082258berl](http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&f_IDN=b0082258berl), aufgerufen: 07/2013.

durch das Zeigen und Erläutern von Bildern, bspw. zu Ehe und Diebstahl, *Zur Verbesserung der Sitten* – wie der Titel dieser Arbeit von 1786 verrät – beigetragen werden soll.

Neben einem gegenstandsbezogenen Zeigen, bspw. auf Kunstwerke, gibt es Gesten abstrakten Zeigens, was sich im *erhobenen Zeigefinger* mit seiner Signalfunktion *Achtung* manifestiert. Der erhobene Zeigefinger wird jedoch im Rahmen von Kunstvermittlungsrepräsentationen nicht gezeigt und ist Ende des 20. Jahrhunderts auch aus dem Repertoire von Schuldarstellungen verschwunden, wie von Ulrike Pilarczyk und Ulrike Mietzner festgestellt wurde. Pilarczyk und Mietzner skizzieren den historischen Hintergrund für das Verschwinden des erhobenen Zeigefingers folgendermassen:

«Der abstrakte Zeigegestus ist in der christlichen Ikonographie als Lehrgestus bekannt [...] Dass die einst klassische Lehrgeste so selten geworden ist, muss mit einer veränderten pädagogischen Einstellung zusammenhängen, in der ein Lehrer [!] nicht mehr Autorität besitzt, auf eine abstrakte Lehre zu verweisen, ohne sie gleichzeitig in Frage zu stellen; es wird nicht mehr von der Existenz einer bestimmten



Abbildung 5: «Verbesserung der Sitten» (1786) von Daniel N. Chodowiecki, online unter: <http://commons.wikimedia.org>, abgerufen: 07/2013.

Wahrheit ausgegangen. Der nach oben erhobene Zeigefinger signalisiert nämlich den Ort der einzigen Wahrheit, der frühen bei Gott (oben) bzw. in der heiligen Schrift lag: dem Buch der Bücher.» (Pilarczyk/Mietzner 2005: 173)

Mit diesen historischen Beispielen als Folie kann bei den Leitbildern der Gegenwart aus meiner Sicht das nicht dargestellte Zeigen auf Kunstwerke durch die Vermittler\_innen als mögliche Entkräftung einer erzieherischen Absicht gedeutet werden. Zugespitzt kann der nicht zu sehen gegebene Zeigegestus bei den Leitbildern als Wunsch nach einer «neutralen», *scheinbar*<sup>7</sup> ohne erzieherische Intention durchgeführten Vermittlung von Wissen ausgelegt werden, wobei die Vermittler\_innen nicht als autoritäre Erzieher\_innen dargestellt werden sollen.

Gebrochen wird dieses Bild jedoch durch die allein aufseiten der Vermittler\_innen gezeigten Redegesten (Abb. 2+3). Denn die *redenden* – wie auch *zeigenden* – Hände können als evidenter Lehrgestus gelesen werden (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2005: 172f.). Die Distinktion zwischen dem Publikum und den Vermittler\_innen ist bei gegenwärtigen Darstellungen von *Ausstellungsgesprächen* gegenüber der Situation der *Unterweisung* vor künstlerischen Arbeiten (Abb. 1) zwar abgeschwächt, dennoch verfügen auch hier die Vermittler\_innen über die Autorität der Sprecher\_innenposition inklusive der Macht über die Blickführung und Aufmerksamkeitsbündelung.

In Zusammenhang mit Rede- und Zeigegeste wird bei historischen Visualisierungen oft ein Buch zu sehen gegeben, das als Zeichen für Bildung und Wissen gedeutet werden kann (Abb. 4). Interessanterweise findet sich dieser Verweis auf Bildung und Wissen in abgeschwächter Form auch in den Repräsentationen von Kunstvermittlung wieder, in denen die Vermittler\_innen nicht selten Notizzettel oder Broschüren in den Händen halten. Dadurch wird der ungleiche Status von Publikum und Vermittler\_innen wiederholt «offen-sichtlich» gemacht.

<sup>7</sup> *Scheinbar* deshalb, weil das Fordern und Fördern von Partizipation und Eigenengagement nur ein anderes Instrument von Erziehung – bzw. in den Worten Michel Foucaults – eine andere *Regierungstechnik* – darstellt (vgl. bspw. Dzierzbicka 2006).

Das Medium Buch taucht zudem im Zusammenhang mit der Umschreibung des Begriffs *Unterweisungswissen* bei Eva Sturm auf, die, Bezug nehmend auf Hinrich Lühmann, darunter ein Wissen fasst, welches «in Büchern, Archiven, Bibliotheken etc. ‚zu holen‘ ist» (Sturm 2005: o.S.). Unterweisen bzw. informieren habe laut Sturm und Lühmann folgende Funktion:

«Eine Generation will die nachfolgende auf das verpflichten, was sie für wissenschaftlich hält. Das funktioniert am besten mit dem Benennbaren, dem Bekannten, dem Katalogisierbaren.» (Lühmann zit. nach Sturm 2005: o.S.).

Die Weitergabe dieses Wissens scheint sich aus meiner Sicht auf besondere Weise im Zeigen von Vermittler\_innen auf Kunstwerke zu verkörpern, weswegen ich diese Facette der Darstellung von Vermittlungsarbeit *Unterweisungssituation* nenne.

In Darstellungen von Ausstellungsgesprächen sowie Unterweisungssituationen ist zudem die Erkennbarkeit einer *komplementären Haltung* des Publikums bedeutsam, welches durch seine Pose des *Folgens* – mittels Blick und Körperhaltung<sup>8</sup> – das Hervorbringen einer Position des Führens, Zeigens und Lehrens aufseiten der Vermittler\_innen mitemöglichlicht.

## DAS AUSSTELLEN VON KÖRPERN

Geleitet von der repräsentationskritischen Frage, wer oder was *wie* repräsentiert wird, ist auffällig, dass Kunstvermittlung und im Speziellen die Figuren Kunstvermittler\_in und Publikum über Körperbilder dar- und hergestellt werden. Der repräsentierte Körper fungiert dabei als «Ort, Medium oder Materialisierung» (Schade 2002: 84), wo Bedeutungsproduktion und Subjektivierungsprozesse stattfinden bzw. sichtbar (gemacht) werden können. Die Figuren Vermittler\_in und Publikum werden durch sichtbare Differenzen bzw. Identitätsmerkmale<sup>9</sup> gekennzeichnet, die bspw. auf die Kategorien Geschlecht, Alter oder Ethnizität verweisen. In der Repräsentation von Vermittler\_innen lässt sich diesbezüglich eine auffällige Einheitlichkeit ausmachen. Als «normale» Vermittler\_innen würden, ausgehend von den untersuchten Repräsentationen, Personen durchgehen, welche als *weiss, westlich-europäisch, nicht-behindert* und *zugehörig zur Mittelklasse* identifiziert werden würden. Unterschiede unter den dargestellten Vermittler\_innen lassen sich allein in der

Kategorie *Alter* und *Geschlecht*<sup>10</sup> ausmachen. Dieses Zusammenspiel der Kategorien kann – zusammen mit den zu sehen gegebenen Gesten und Haltungen – als eine Art *normalisierte Verkörperung* von Vermittler\_innen gelesen werden.

Im Gegensatz dazu kann und soll aufseiten des Publikums Vielfältigkeit bzw. dessen «Breite» zu sehen gegeben werden. Das Motiv *breites Publikum* ist ein an unterschiedlichen Stellen wiederholtes Repräsentationsmuster, welches auf die Diversität eines Publikums anspielt, die existiert oder hergestellt werden soll. Ein *breites Publikum* gilt als Richtlinie und Qualitätsmerkmal musealer Vermittlungsarbeit und wird als Zeichen für Offenheit und soziales Engagement der Institution Museum in Stellung gebracht. Bei der Repräsentation eines *breiten Publikums* geht es nicht darum, *irgendwelche* Unterschiede zwischen Personen zu zeigen, sondern mittels «normaler» und «besonderer» Identitätsmerkmale, Repräsentant\_innen unterschiedlicher Milieus, unterschiedlicher Ethnien, mit spezifischem sozialen Status oder ökonomischen Kapital sichtbar zu machen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig auf das performative Moment des Wiederholens im Rahmen von Repräsentationen hinzuweisen. Die Wiederholung immer gleicher Körper-Konfigurationen bedeutet nicht, dass diese die realen Verhältnisse abbilden. Vielmehr konstruieren Repräsentationen Wirklichkeiten (mit), was von Prozessen der Normalisierung und Naturalisierung begleitet wird. Soll heißen, dass das wiederholte Zu-sehen-Geben dieser Verkörperungen den (individuellen wie kollektiven) Blick schult, was gängig, normal sowie offensichtlich im Hinblick auf die Figuren Vermittler\_in und Publikum ist und was als Abweichung wahrgenommen wird.

Das Repräsentieren sowie das Rezipieren von Körpern steht dabei immer in Bezug zu einem gerahmten *Sichtbarkeitsfeld*<sup>11</sup>, in welchem bestimmte Identitätsmerkmale als normal und selbstverständlich gelten, andere dafür besonders werden. Das im Schweizer und Liechtensteiner Kontext als «normal» geltende Identitätsmerkmal *Whiteness/Weissein* ist in Kunstvermittlungsrepräsentationen zwar omnipräsent, bleibt aber vom hegemonialen Blick meist ungesehen und unbemerkt. Grund dafür ist ein *blinder Fleck*: denn der hegemoniale Blick sieht und ordnet alles um sich herum, aber er sieht sich selbst und somit seine als selbstverständlich und natürlich angesehene Erfassung und Aufteilung der Welt nicht (vgl. Hall 1994: 45).

Nicht jeder Unterschied, nicht jedes Identitätsmerkmal besitzt im Rahmen eines Sichtbarkeitsfeldes dieselbe Wirkungsmacht. So gibt es eine Vielzahl von

---

8 Barbara Pasquinelli deutet, im Rahmen ihrer ikonografischen Analyse von Körpersprache anhand historischer Werke, vor der Brust überkreuzte Arme als Pose des blossen Zuhörens sowie verschränkte Hände bei hängenden Armen als Zeichen für Nachdenklichkeit (vgl. Pasquinelli 2007). Beide Körperhaltungen tauchen in gegenwärtigen Repräsentationen von Publikum wiederholt auf.

9 Ich spreche von *Identitätsmerkmalen*, um die essentialisierende Wirkung der Zuschreibung, die mit dem Erkennen von bestimmten Differenzen einhergeht, zum Ausdruck zu bringen.

---

10 Zur historischen Herausbildung einer Geschlechtertrennung im Feld der Kunstvermittlung sowie der Feminisierung von Vermittlungsarbeit siehe bspw. Dalton 2001.

11 Sigrid Schade und Silke Wenk sprechen in Anlehnung an psychoanalytische Konzepte vom (kulturellen) *Bilderrepertoire* bzw. *Feld des Sichtbaren*, was als begrenzter Pool an vorgeesehenen Bildern verstanden werden kann, an denen sich Blick und Begehren ausrichten und die Möglichkeit *zum Subjekt zu werden* reguliert wird (vgl. Schade/Wenk 2011: 138f.).

Repräsentationen, in denen Unterschiede zwischen den dargestellten Personen auszumachen sind. Dieses Zusammenspiel von Differenzen wird aber – da die *besonderen* Identitätsmerkmale fehlen – nicht als Zeichen von Abweichung oder Diversität gelesen. Ein Beispiel einer solchen Hervorbringung von *besonderen* Unterschieden findet sich in einer Broschüre des *Bundesverband Museumpädagogik e.V.*, in der als «besondere Zielgruppen» «Menschen mit Behinderungen», «Menschen mit Migrationshintergrund» und «(Noch-)Nicht-Besucher» (Deutscher Museumsbund 2008: 13) genannt werden. Das Erkennen, Unterscheiden oder Einordnen von Merkmalen wie «Behinderung» und «Migrationshintergrund» ist von dominanten Vorstellungen, Wahrnehmungsmustern und stereotypen Darstellungsweisen geleitet. Das, was eigen oder fremd, was anders oder «normal» ist, was auf- oder abgewertet wird, ist dabei nicht fixiert, sondern wird stets in Relation zu anderen Kategorien ausgehandelt.

Die eingangs beschriebene «normale» Repräsentationsweise von Vermittler\_innen verstetigt – vermutlich unbeabsichtigt – eine gewaltvolle Sichtbarkeitspolitik, welche klassistische, paternalistische und rassistische Einschreibungen trägt und bereits die Anfänge von Vermittlungsarbeit in den damals neu eröffneten Museen und für die Öffentlichkeit zugänglich gemachten Sammlungen in Europa ab dem 19. Jahrhundert charakterisiert. Es war (und ist) eine gängige Idee und Praxis, den «Ungebildeten» oder «Unzivilisierten» durch den Kontakt mit der Institution Museum, den Besuch einer Ausstellung und das Studium der ausgestellten Kunstwerke Bildung, Erziehung, Sittlichkeit und Kultiviertheit zu unterbreiten (vgl. Mörsch 2004; Borzello 1987). Diese «Ungebildeten» oder «Unzivilisierten» gehörten bspw. der proletarischen Arbeiter\_innenklasse im eigenen Land oder der ausgebeuteten Bevölkerung kolonialisierter Länder an. Dies waren also die *Anderen* und *Besonderen*, welche *sichtbar* nicht zur weissen, bürgerlichen Mittelklasse gehörten.<sup>12</sup> Der *Besitz* von «Kultur» bedeutete in diesem Zusammenhang immer *bürgerliche* Kultur, deren Werte und Normen gerade durch die europäischen Museen und durch die Kunstvermittler\_innen mit dar- und hergestellt wurden (vgl. auch Sturm 2002).

## KUNSTUNGEWOHNTE

Auch auf Ebene des geschriebenen Texts im Rahmen von Leitbildern wird eine Distinktion zwischen Vermittler\_innen und Publikum hergestellt.

Die dominante Aussage in diesen Texten über die Aufgabe von Kunstvermittlung ist die Heranführung des Publikums an Kunst, was mit dem häufig wiederholten Schlüsselwort *Zugang zur Kunst* verknüpft ist. Sinnbildlich geht es um eine Verminderung der Distanz zwischen Publikum und Kunst – umschrieben als *Begegnungen*,

<sup>12</sup> So wurde bspw. 1906 einem Arbeiter der Zutritt zu einem Museum in Breslau verweigert, da er seine Bluse – also Arbeitskleidung – trug (vgl. Kuntz 1976: 145).

*Näherbringen* oder *engeren Kontakt*. Kunstvermittlung gestaltet dabei ein spezifisches Bild von Publikum, welches sich über die Äusserungen zu Zielen und Wirkungen, die Kunstvermittlung erreichen möchte, rekonstruieren lässt. Die Figur Publikum wird dabei als eine Gruppe von *zu bildenden* Individuen entworfen, welche bspw. zu politischen Subjekten<sup>13</sup> sowie Kunstkenner\_innen<sup>14</sup> mit geschultem, forschendem oder offenem Blick<sup>15</sup> werden sollen. Dazu passt, dass neben Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen speziell Schulklassen und Lehrpersonen adressiert werden, welche im Kontext der Institution Schule in vergleichbare Bildungs- bzw. Erziehungsprozesse involviert sind und in denen Schüler\_innen den Status von *zu Bildenden* zugewiesen bekommen.

Bedeutsam ist weiterhin die Art und Weise der Umschreibung, wie Vermittlungsarbeit praktiziert werden kann. Es wird mit Begrifflichkeiten, wie *gemeinsam*, *dialogisch*, *partizipativ*, *interaktiv*<sup>16</sup> gegen das Bild einer einseitigen Belehrung sowie gegen die Vermittlung von reinem Sach- und Fachwissen gearbeitet und stattdessen der Einbezug des Gegenübers als Individuum, welches eigenes Wissen, persönliche Erfahrungen und Fragen hat, herausgestellt. So wird das Publikum nicht nur als *zu bildendes*, sondern auch als *wissendes* entworfen, dem jedoch keine ausreichenden Kenntnisse hinsichtlich Kunst, Museum und Kunstbetrieb zugesprochen werden. An einer Stelle wird der Begriff «Kunstungeoohnnte» (Kunstmuseum Thun) genannt, welcher dieses institutions- bzw. kunstferne Publikum auf seine Weise zu fassen versucht.

Eng mit der Konstruktion dieses «gehandikapt» Publikums ist auch eine der dort identifizierbaren Aussagen über Gegenwartskunst verknüpft, die Kunst als *speziell*, *rätselhaft* und *verschlüsselt* entwirft. Der Gegenentwurf zu diesem Bild von Publikum sind Kunstkenner\_innen und -liebhaber\_innen, denen Gegenwartskunst nicht auf diese Weise verschlossen und unzugänglich ist, sondern vielmehr von ihnen «diskutiert, kommentiert, geliebt und gefeiert» (Fondation Beyeler) werden kann.

## FESTSCHREIBUNGEN, UNSICHTBARKEIT, VERÄNDERUNGEN

Es zeigt sich – ganz explizit in den Leitbildern – der Wunsch bzw. die Absicht, einen Austausch mit dem Publikum zu sehen zu geben sowie dessen Aktivierung und stärkere Einbindung in Vermittlungsprozesse im visuellen wie auch geschriebenen Material zu belegen.

<sup>13</sup> Einem Subjekt, welches Fragen stellt, kritisiert, sich eine Meinung und ein Urteil bildet.

<sup>14</sup> Also Personen mit einem verbesserten Kunstverständnis.

<sup>15</sup> Wobei Neues entdeckt, mehr gesehen und die Wahrnehmung geschärft wird.

<sup>16</sup> Jedoch wird Kunstvermittlung bspw. auch als *sachlich informierend* umschrieben, was als Ergänzung und Abgrenzung zur Aktivierung und Einbindung des Publikums in Stellung gebracht wird.



Abbildung 6: Flyer «Junge Kunst im Zentrum» (Detail), Zentrum Paul Klee, o.J.

Zugleich kann jedoch die Figur Vermittler\_in nur auf konventionelle Art und Weise gezeigt werden, wie unter Einbezug der hier nicht vollständig ausgeführten Analysen zu Repräsentationsmustern geschlussfolgert werden kann. Es sind die sich historisch herausgebildeten und miteinander verschränkten Praktiken eines *Teaching-Caring-Representing* bzw. *Unterweisen-Zuwenden-Repräsentieren* (vgl. auch Dalton 2001), die wiederholt zu sehen gegeben werden. Eine Rolle bzw. Aufgabe, in der sich seitens der Vermittler\_innen Autorität, Kennerschaft, Könnerschaft sowie Unterstützung, Fürsorge, Einfühlung mit der Darstellung und Stellvertretung der Institution Museum verschränken. Das an unterschiedlichen Stellen wiederholte Bild dieses *ideal subject* – komplementär zum Entwurf eines wissenden, jedoch zu bildenden Publikums – kann als «Repräsentationsregime»<sup>17</sup> bezeichnet werden, welches eine ungleiche Beziehung zwischen Vermittler\_innen und Publikum festschreibt und eine implizite Hierarchisierung reproduziert.

Dieses dominante Bild von Vermittler\_innen bringt zugleich spezifische Momente der Unsichtbarkeit hervor. Zu beobachten ist, dass Kunstvermittler\_innen dann unsichtbar bleiben, wenn *eigenständige* Kunstbetrachter\_innen und Kunstkenner\_innen zu sehen gegeben werden – in diesen Fällen scheint Autorität, Fürsorge oder Kennerschaft seitens der Vermittler\_innen fehl am Platz zu sein. Ein weiteres Beispiel hierfür stellt das Repräsentationsmuster des *selbstständig gestaltenden Kindes* dar, in dem Heranwachsende als «*kleine Künstler\_innen*» porträtiert werden (Abb. 6).

Generell ist auffällig, dass nur wenige Darstellungen zu finden sind, in denen gängige Repräsentationsmuster von Vermittlungsarbeit aufgebrochen bzw. verschoben werden und die Beziehung zwischen Vermittler\_innen und Publikum in anderer Form zu sehen gegeben wird. Mit Blick auf eine weiterzuentwickelnde kritische Repräsentationspraxis lässt sich deshalb die (Heraus-)Forderung formulieren, Vermittler\_innen sowie Publikum nicht (nur) auf diese typischen Arten und Weisen zu repräsentieren und damit auf wenige Darstellungsmuster zu reduzieren.

Carmen Mörsch skizzierte bereits 2005 die Idee, im Rahmen von musealen Vermittlungsprojekten die Bilder von Kunstvermittlung anzuwenden, diese zu reflektieren und damit gestalterisch zu experimentieren (vgl. Mörsch 2005). Auf diesem Weg können sicher spannende Diskussionen über Repräsentationsmuster von Kunstvermittlung geführt und verändernde Repräsentationsweisen gemeinsam entwickelt werden. Ob diese entstehenden Repräsentationen jedoch öffentlich sichtbar gemacht werden, bspw. auf Webseiten oder in Publikationen, ist auch vom Willen zur Veränderung der gesamten Institution Museum abhängig.

<sup>17</sup> «[D]as gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das ‚Differenz‘ in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als *Repräsentationsregime* bezeichnet.» (Hall 2004: 115).

## Literatur

- Borzello, Frances (1987): *Civilising Caliban. The Misuse of Art 1875-1980*, London: Routledge & Kegan.
- Dalton, Pen (2001): *The Gendering of Art Education: modernism, identity and critical feminism*, Buckingham/Philadelphia: Open University Press.
- Deutscher Museumsbund e.V. et al. (Hg.) (2008): «Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit», online unter: [http://qualitaetsentwicklung.bkj.de/fileadmin/nutzer/6\\_DOWNLOAD/Qualitaetskriterien\\_Museen\\_20081.pdf](http://qualitaetsentwicklung.bkj.de/fileadmin/nutzer/6_DOWNLOAD/Qualitaetskriterien_Museen_20081.pdf) (letzter Zugriff: 02.07.2013).
- Dzierzbicka, Agnieszka (2006): *Vereinbaren statt anordnen. Neoliberale Gouvernementalität macht Schule*, Wien: Löcker.
- Fürstenberg, Stephan (2012): «Repräsentation und Repräsentationskritik im Feld der visuellen Kultur. Fokus Kunstvermittlung», online unter: <https://wiki.zhdk.ch/repraesentation> (letzter Zugriff: 21.05.2013).
- Gavranić, Cynthia (2012): «In Dialoge führen». In: Bernadett Settele/Carmen Mörsch (Hg.): *Kunstvermittlung in Transformation. Ergebnisse und Perspektiven eines Forschungsprojektes*, Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 171-184.
- Hall, Stuart (1994): «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität». In: ders.: *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg: Argument-Verlag, S. 44-65.
- Hall, Stuart (2004): *Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Hamburg: Argument.
- Heesen, Anke te (1997): «Verbundene Bilder. Das Tableau in den Erziehungsvorstellungen des 18. Jahrhunderts». In: Hanno Schmitt/Jörg-W. Link/Frank Tosch (Hg.): *Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 77-90.
- Kuntz, Andreas (1976): *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbewegung 1871-1918*, Marburg: Marburger Studienkreis für Europäische Ethnologie e.V.
- Mörsch, Carmen (2004): «Socially Engaged Economies. Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England». In: *Texte zur Kunst*, Nr. 53/März 2004, online unter: <http://www.textezurkunst.de/53/socially-engaged-economies/> (letzter Zugriff: 02.07.2013).
- Mörsch, Carmen (2005): «Application: Proposal for a youth project dealing with forms of youth visibility in galleries». In: Anna Harding (Hg.): *Magic Moments. Collaborations between Artists and Young People*, London: Black Dog, S. 198-205.
- Pasquinelli, Barbara (2007): *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Bildlexikon der Kunst*, Bd. 15, Berlin: Parthas Verlag.
- Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike (2005): *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag.
- Schade, Sigrid (2001): «Körper-Zeichen-Geschlecht. „Repräsentation“: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung». In: Insa Härtel/dies. (Hg.): *Körper und Repräsentation. ifu Internationale Frauenuniversität Hannover 2000*, Opladen: Leske & Budrich, S. 77-87.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript.

—  
Sturm, Eva (2002): «Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung». In: Stella Rollig/dies. (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. art/education/cultural work/communities*. Museum zum Quadrat 13, Wien: Turia & Kant.

—  
Sturm, Eva (2005): «Vom Schnüffeln, vom Schießen und von der Vermittlung. Sprechen über zeitgenössische Kunst», online unter: <http://www.artmediation.org/sturm.html> (letzter Zugriff: 02.07.2013).